Mus. Th.
2737
Fiche

Digitized by Google

Mus. Theor.
2737.

Reichardt.

Ueber

die Pflichten

des

Ripien-Violiniſten,

von

Johann Friederich Reichardt,
Königl. Preußiſchen Capellmeiſter.

Berlin und Leipzig,
bey George Jacob Decker, 1776.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Faſt allgemein wird das Amt des Ripieniſten geringe geſchätzt: man ſehe hier aber, wie viel zu einem recht guten Ripieniſten gehöre, und man wird ihn beſſer ſchätzen lernen.

Ein guter voller Ton; ein ſicherer und doch gelenkiger Bogen; Fertigkeit und Sicherheit in der Verſetzung der Finger; die genaueſte Kenntniß und Ausübung der Verzierungszeichen, Vorſchläge und ihrer Geltung; die genaueſte Beobachtung der vorgeſchriebenen Stärke, Schwäche und aller Nuancirungen derſelben; das Vermögen voraus zu ſehen, wozu

Gedächtniß und Dreiſtigkeit, hauptſächlich aber Gewißheit in ſich ſelbſt gehöret; Feſtigkeit im Takte, und endlich die größte Gewiſſenhaftigkeit in Ausübung der vor ſich habenden Noten. Dieſes ſind die Haupteigenſchaften eines guten Ripieniſten. Wir wollen ſie kürzlich einzeln abhandeln.

I.

Vom guten vollen Ton.

Der gute Ton wird nur dadurch hervorgebracht, daß jeder Finger völlig auf ſeiner Stelle ſteht, nicht ein Haar zu hoch oder zu tief, daß der Druck der linken Hand ſo ſtark als möglich ſey, und daß der Bogen in gerader Linie fortſchreite, daß er nicht zu nahe am Stege, auch nicht zu weit davon geführt wird, daß er feſt gehalten, aber nicht zu feſt auf die Saiten gedruckt wird, daß die vollen Haare, und nicht, wie gewöhnlich, nur die Sei-

ten-

tenhaare, auf die Saiten kommen, und daß der Bogen nicht immer auf den Saiten ruhe, ſondern wo es — wie man weiterhin ſehen wird — erlaubt iſt, abgezogen werde.

Gründe. Jeden Finger völlig auf ſeine Stelle zu ſetzen iſt nicht nur des Reingreifens, ſondern vorzüglich des guten, hellen und vollen Tons wegen, nothwendig. Der Ton kann für das feinſte Gehör ſchon rein ſeyn — denn auch das feinſte Gehör, das Vierteltöne, und den achten und ſechzehnten Theil eines Tones noch unterſcheidet, kann doch den zwey und dreyßigſten und vier und ſechzigſten Theil eines Tons nicht mehr unterſcheiden, und dennoch kann vielleicht nur der hundert und zwanzigſte Theil eines Tones fehlen, um den gegriffenen Ton hell und und voll zu machen, welches nur durch die vollkommene Erſchütterung geſchiehet.

Daß der Druck der linken Hand ſo ſtark als möglich ſeyn müſſe, iſt darum nothwendig, weil dieſer Finger, indem

er die Saite verkürzet, den Schwingungen der Saite die Grenze beſtimmt: geſchieht dieſes nun nicht aufs allergenaueſte, ſo iſt der Ton ſchwankend.

Der Bogen ſoll nicht ſchief fortſchreiten, weil dadurch der Ton pfeifend wird; er ſoll nicht zu nahe am Stege geführt werden, weil die Saiten da zu ſtark geſpannt ſind, und der Bogen bey Anwendung der gehörigen Stärke, um die Schwingungen der ganzen Saite, beſonders wenn ſie noch ihre ganze Länge hat (a), mitzutheilen, einen gewaltſamen, knarrenden Ton hervorbringt: er ſoll aber auch nicht zu weit von dem Stege geführet werden, weil alsdann eben dieſe Gewalt des Bogens nicht im gleichen Verhältniß, mit der Spannung der Saite ſtehet.

Daß

(a) Bey höheren Tönen, wo die Saite ſchon um die Hälfte und drüber verkürzet iſt, kann ſich der Bogen eher dem Stege nahen. Nur muß alsdann Bogen und Saite im beſten Stande ſeyn.

Daß der Bogen feſt gehalten werden müße, iſt nothwendig, um ihn beſtändig in der geraden Richtung zu erhalten; daß er aber nicht feſt, das heißt, mit Gewalt, auf die Saite gedrückt wird, geſchieht deshalb nicht, weil dadurch der Ton dumpfig wird, indem der Saite der angenehme Nachklang gänzlich benommen wird: es ſey dann bey kurz abzuſtoſſenden Noten, wo der Componiſt die größte Stärke verlangt, da wird der ſtärkſte Druck des Bogens dem Tone nichts ſchaden, weil der Bogen ſogleich völlig von der Saite gehoben wird.

Die vollen Haare ſollen auf die Saiten kommen, weil wenige Haare nicht die Gewalt haben, die Saite genugſam zu erſchüttern, vorzüglich bey ſtarker Erſchütterung: aber auch ſelbſt bey der ſchwächeren, ſoll der Bogen nicht ſo gedreht werden, daß nur die Seitenhaare die Saite berühren, um den Ton bey gleicher Güte und Würde zu erhalten.

Daß der Bogen nicht immer auf den Saiten ruhe, ſondern, wo es erlaubt

 iſt,

iſt, abgezogen wird, geſchieht aus eben angeführter Urſache, vom Nachklange der Saiten. Wiewohl man weiterhin auch noch mehrere Urſachen hiezu finden wird.

Das ſind nun alles in den Augen eines jeden, der auch nur einen Menuet ſpielen kann, unwichtige Kleinigkeiten, und doch greiffen oft berühmte Virtuoſen für feine Ohren falſch, quarren und pfeifen mit dem Bogen, und haben deshalb einen ſchlechten Ton.

Nichts iſt ſeltener, als Violiniſten und Violoncelliſten, die einen guten, vollen Ton haben. Die wahre Urſache liegt allein in der erſten Unterweiſung; man läßt den Schüler nicht lange genug, oder auch wohl gar nicht die Scala ſpielen. Um es ihm angenehm zu machen, giebt man ihm gleich Melodien, auch wohl Schwierigkeiten zu ſpielen. Das heißt, er ſoll Figuren zeichnen, ehe er Punkte und gerade Striche machen kann. Iſt dieſer hernach erſt dazu gelangt, ſchiefe Naſen und ſchiefe Mäuler zu machen, ſo wird er gewiß nicht mehr gerade Stri[che]

machen

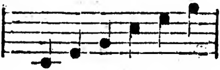
machen lernen. Eben dieſes gilt auch vom Bogen und noch mehr.

II.

Vom ſicheren und gelenkigen Bogen.

Um einen ſicheren Bogen zu erhalten, iſt es nothwendig lange Zeit ſimple Noten zu ſpielen. Erſt lange Noten, und bey dieſen durch den ganzen Bogen gleiche Stärke beobachtet,

dann geſchwindere, bey denen man ſchnell den ganzen Bogen durchſtreicht;

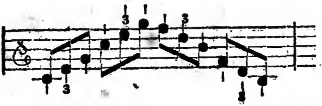


dann andere, zu denen man nur die Hälfte des Bogens, von der Mitte bis

 an

an die Spitze gebraucht, und dann ſolche, die man mit dem äuſſerſten Viertheile des Bogens abſtößt.

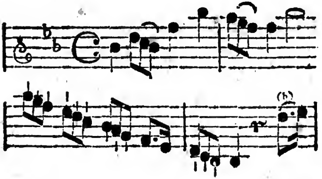
Am beſten iſt es, wenn man zu dieſen einzelnen Bogenſtrichen Triolen nimmt, um die Gleichheit im Hinauf- und Herabſtrich zu erhalten.



Dieſes muß ſehr lange geübt werden, ehe man mehr Noten auf einen Strich nimmt, und ehe man an Veränderungen der Stärke und Schwäche in einem Bogenſtriche denkt. Sonſt iſt man eben ſo übel daran, wie jener, der allaugenblicklich im Begriff iſt auf die Naſe zu fallen, weil

weil er Complimente macht ohne gehen zu können.

Ob nun gleich der Ripieniſt ſich vorzüglich gewöhnen muß, dem Hinauf- und Herabſtrich gleiche Bedeutung geben zu können, ſo giebt es doch Fälle, wo der Strich völlig beſtimmt iſt. So muß bey jedem neuen Perioden, nicht bey jedem Takte, wie viele fälſchlich glauben — die erſte Note, iſt ſie niederſchlagend, herunter geſtrichen, iſt ſie aber aufſchlagend hinauf geſtrichen werden.

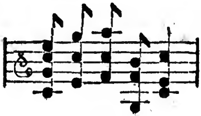


Blos

(b) Man ſieht hier im Anfange, daß ſich der Period mit einer niederſchlagenden Note anfängt, man hebt alſo mit einem Hinunterſtrich an: beym dritten Takte ſieht man

Blos durch Vernachläßigung dieſer Regel geſchieht es, daß der Zuhörer beym Anfange eines Stücks, oft erſt im dritten, vierten Takte gewahr wird, von welcher Taktart das Stück iſt.

So muß jeder einzelne Accord

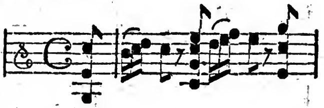


herunter geſtrichen werden, weil er ſonſt zu ſcharf, wie abgeriſſen klingt. Selbſt bey dem Fall, wo der Auftakt ein Accord iſt, muß dieſer hinunter geſtrichen, drauf aber

man zugleich, daß die erſte kurze Note, nach den übergeſetzten Zeichen hinauf geſtrichen, dahingegen die längere letzte Note des zweyten Takts hinuntergeſtrichen wird

Der zweyte Period hebt ſich mit einem Auftackte an, folglich kommt dieſem der Aufſtrich zum Anfange zu.

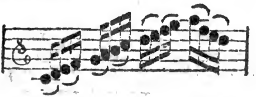
aber der Bogen abgeſetzt und die folgende erſte Note des Takts wieder hinunter geſtrichen werden.



So iſt bey dem Anwachſen und Abnehmen des Tons, wie wir weiter hin ſehen werden, der Bogenſtrich beſtimmt, u. ſ. w.

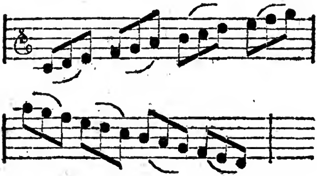
Zu einem gelenkigen Bogen iſt nothwendig, daß man ſich in allen verſchiedenen Bogenſtrichen übe.

Man nehme erſt zwey Noten auf einen Strich,

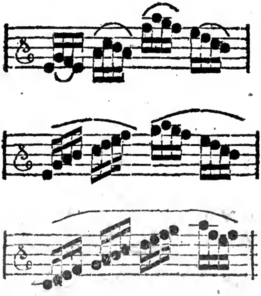


dann

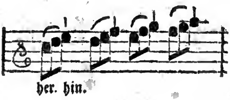
dann drey,



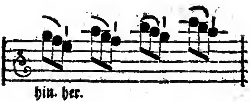
dann viere und mehrere,



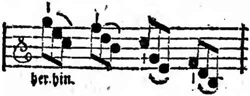
dann ſchleife man die beyden erſten auf einen Herunterſtrich und ſtoße den dritten hinauf



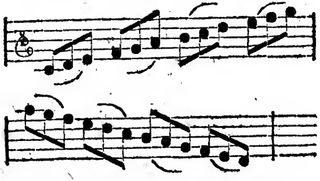
und wieder umgekehrt.



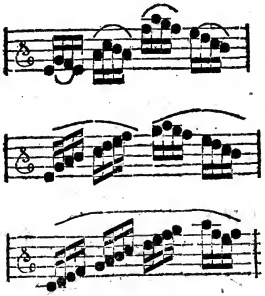
Dann ſtoße man den erſten herunter und die beyden letzten ſchleife man hinauf,



dann drey,

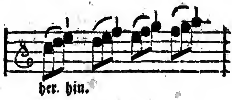


dann viere und mehrere,

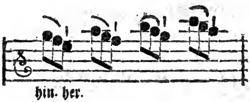


denn

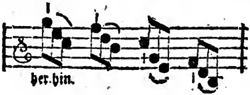
dann ſchleife man die beyden erſten auf einen Herunterſtrich und ſtoße den dritten hinauf



und wieder umgekehrt.



Dann ſtoße man den erſten herunter und die beyden letzten ſchleife man hinauf,



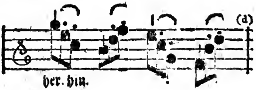
und umgekehrt.

Dann gewöhne man ſich mehr als eine Note auf einen Aufſtrich kurz abzuſtoßen, — denn bey geſchwinden Noten, die nicht ſcharf, ſondern mit Leichtigkeit vorgetragen werden ſollen, iſt dieſer Strich unentbehrlich, — und ſo nehme man erſt drey Noten von denen man eine hinunter ſtößt und zwey hinauf. Zu dieſem Bogenſtrich muß man aber wenig Bogen nehmen, höchſtens den achten Theil der ganzen Länge des Bogens, und zwar in der Gegend des dritten Viertheils

theils

(c) Dieſe umgekehrte Bogenſtriche nützen mehr zur Uebung des Bogens, ihn leicht und gleich zu machen, als man hernach häufigen Gebrauch davon macht.

theils des Bogens von der Hand gerechnet.



Der Herunterſtrich muß hieben nicht länger ſeyn, als die Hälfte des Hinaufſtrichs, um den Noten völlige Gleichheit zu geben, wodurch eine ganze Reihe von Noten das Anſehen bekommen kann, als wenn ſie auf die geſchickteſte Art alle auf einen Aufſtrich gemacht würden, welches weit ſchwerer und der Hand nachtheilig iſt, indem dieſes eine etwas ſteife Hand erfordert, und ihr dadurch die Gelenkigkeit benimmt.

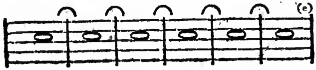
Dieſe Uebung mache man hernach auch mit vier Noten, indem man zwey herunter und zwey hinauf nimmt, wobey der Herabſtrich ſo lang ſeyn muß als der Hinauf-

(d) Auch dieſen Strich kann man zur Uebung umkehren.

Hinaufſtrich, jedoch aber nicht über den achten Theil des Bogens höchſtens ausmachen muß.

Zu der Gelenkſamkeit des Bogens gehört noch vorzüglich das Vermögen zwey auf einander folgende Bogenſtriche ſo zu verbinden, daß es der Zuhörer nicht merkt.

(e)



Dieſes

(e) Da man in langſamer Bewegung wohl nicht dieſe ſechs Takte, ohnerachtet ſie zuſammen gezogen ſind, auf einen Strich machen kann, ſo muß man da, wo der erſte Bogenſtrich zu Ende iſt, ſo unmerklich wie möglich, mit einem andern Bogenſtrich abwechſeln.

Dieſes unmerkliche Verwechſeln des Bogens iſt auch zum rechten Vortrage der Choräle nothwendig, die man ſehr fehlerhaft ſtoßweiſe vorzutragen pflegt, wel-

ches

Dieſes Wechſeln eines Aufſtrichs mit einem Hinabſtrich oder umgekehrt geſchiehet am beſten bey dem fortiſſime oder pianiſſime, und zwar bey jenem mit dem unterſten Ende des Bogens bey dieſem aber mit der Spitze. Jedoch muß ein guter Ripieniſt es in allen Graden der Stärke machen können. Er hats oft nöthig. Oft findet er einen Ton acht, zwölf und mehrere Takte durch zuſammengezogen, und es thut eine ſehr üble Wirkung, wenn zwiſchen ein eingeſetzt wird, und zwar von verſchiedenen verſchiedentlich eingeſetzt, und oft juſt da, wo es am wenigſten erlaubt war.

ches dem Charakter des Chorals völlig zuwider iſt. Die Töne müſſen ſo an einander gehangen werden, daß das ganze Orcheſtre einer Orgel gleicht. So müſſen auch in alle Arten von Sachen Noten von einerley Höhe, wenn ſie durch eine Bindung zuſammengezogen ſind, völlig gleich, wie eine Note gehalten werden, und nicht bey der zweyten Note einen beſonderen Druck bekommen.

Auch gehört noch zur Gelenkſamkeit des Bogens das Vermögen, mit ſolchem von einer Saite auf die andere zu gehen, ohne daß es das Ohr des Zuhörers bemerkt. Hiezu iſt nothwendig, daß der Finger von der vorhergehenden Note ſo lange liegen bleibt, biß die andere ſchon gehört wird, und daß der Bogen ſich allmählich zur andern Saite neigt, ſo, daß er auf einen unmerklichen Augenblick faſt noch auf beyden Saiten zugleich iſt.

Die punktirten Noten erfordern einen genauen und beſtimmten Vortrag.

Sind ſie eine um die andere punktirt w. z. B.

ſo hat man dabey nur beſonders zu merken, daß die verkürzte Note ſo kurz als möglich

möglich vorgetragen werden muß, um der längeren deſtomehr Gewicht zu geben. Der längeren einen beſonderen Druck des Bogens zu geben, iſt überflüßig, da der Bogen ſchon von der vorhergegangenen kurzen Note, mit Gewicht auf ſie fällt.

Folgende Noten aber

erfordern ſehr viel Gleichheit im Bogenſtrich. Wenn ſie alle geſtoßen werden ſollen, ſo kommt die vierte, die ein eben ſo ſtarkes Gewicht haben ſoll, als die erſte auf einen Aufſtrich. Man muß alſo ſehr viel Gleichheit im Hinauf- und Herunterſtrich haben, um den Noten dennoch ihren gehörigen Nachdruck zu geben.

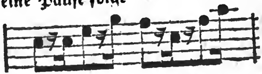
Bey ganz langſamer Bewegung, in einem Stücke, das einen trotzigen Charakter hat, kann man auch bey der dritten Note, die ein Herunterſtrich iſt, abſetzen, und die Vierte wieder herunter nehmen,

dabey muß man aber die Vorſicht ge-brauchen, daß man den dritten Strich nicht lang ausſtreicht, damit man nicht nöthig hat mit dem Bogen erſt eine Weile durch die Luft zu ſtreichen, um wieder zu einem Herunterſtrich zu kommen.

Werden die beyden erſten auf einen Strich genommen

ſo muß man die dritte nicht ſcharf abſtoſ-ſen, es ſey dann, daß ein Strich drüber ſtände wie bey dem letzten Beyſpiele.

Die Note mit dem Punkte muß bey jeder dieſer punktirten Noten ganz bis zu Ende ihrer Geltung gehalten werden, und unterſcheidet ſich dadurch von der Note, der eine Pauſe folgt



Hier wird alles ſcharf abgeſtoßen.

Bey

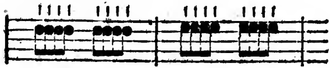
Bey Fugen hat der Bogen auch einen beſonderen Charakter. Bey langen Noten muß der Bogen etwas ſtärker eingeſetzt werden, und es iſt hier ein gewiſſes ſchwaches Marquiren der Noten nothwendig, um die Deutlichkeit im Vortrage zu erhalten. Dieſes wird deſto mehr nothwendig, je vielſtimmiger die Fuge iſt. Beſonders muß das Thema, ſo oft es von neuem eintritt, mit einem gewiſſen Druck des Bogens herausgehoben werden.

Die kurzen Noten in der Fuge müſſen ſcharf geſtoßen werden, und die Bindungen von einem Takte in den andern, müſſen etwas marquiret werden, um alle Verwirrung unter den Spielenden zu verhüten.

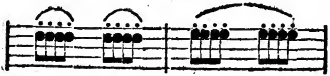
Bey denen aufeinander folgenden, kurzen, begleitenden Noten

hat man zu merken, daß, wenn ſie ſo ohne Zeichen ſtehen, wie hier, ſie kurz

aber nicht ſcharf geſpielt werden, das heißt, der Bogen bleibt, nachdem die Note kurz angeſtrichen iſt, auf der Saite ruhen, ſoll der Bogen aber ganz von den Saiten abgehoben werden, ſo muß erſt das gewöhnliche Zeichen zum Stoßen dabey ſtehen.



Man hat noch eine Art dieſe Noten vorzutragen, welches die ſanfteſte iſt, nemlich, man nimmt viele Noten auf einen Strich, ohne ſie doch ganz an einander zu hängen, es bleibt zwiſchen jeder Note eine kleine Ruhe im Bogen. Man bezeichnet es ſo, und der Componiſt deutet zugleich an, wie viel Noten er dabey auf einen Strich haben will.



Man muß ſich für das völlige Zuſammenziehen dieſer Noten, oder das ſogenannte

nannte Schleppen ſehr hüten, weil dadurch der Geſang der Hauptſtimme verdunkelt wird.

Der verſchiedene Charakter der Stücke erfordert auch verſchiedenen Bogenſtrich.

So iſt der Bogenſtrich im Adagio ſehr verſchieden von dem im Allegro, und unterſcheidet ſich hauptſächlich dadurch, daß jener mehr auf den Saiten ruhen bleibt, als der im Allegro.

Nichts als eine Pauſe muß im Adagio den Bogen ganz von den Saiten bringen.

Selbſt bey den Noten die mit einem Strich (1) zum Abſtoßen bezeichnet, ſelbſt bey den Abzügen, muß er im Adagio nicht völlig von den Saiten kommen, ſondern mit einem Achttheile der Haare wenigſtens darauf ruhen bleiben.

Sollen aber dennoch bey einer völlig contraſtirenden Stelle einige Noten im Adagio ganz ſcharf abgeſtoßen werden, ſo thut der Componiſt wohl, wenn er

ſolches mit einem beſonderen Zeichen, mit einem Wort, z. B. furioſo (heftig) oder adirato (zornig) anzeiget.

Bey dem Andante muß der Bogen die Leichtigkeit des Allegrobogens haben, ohne ſeine Schärfe, und in den Abzügen ohne ſeine Schnelligkeit. Zu geſchwinden Noten im Andante thut der oben erwähnte Bogenſtrich, wo zwey Noten hinauf kurz abgeſtoſſen werden, ſehr gute Wirkung.

Eben ſo auch beym Allegretto: nur bekommt der Bogen hier ſchon etwas mehr Lebhaftigkeit und zuweilen auch ſchon etwas Schärfe.

Bey dem Allegro aber iſt endlich die Schärfe des Bogens in geſtoßenen Noten, und die Schnelligkeit in den Abzügen höchſt nothwendig.

Die verſtärkte Ueberſchrift wie z. B. Allegro di molto, Allegro aſſai, Preſto Preſtiſſimo, geht blos auf die Bewegung und verändert im Charakter des Bogenſtrichs nichts. Hiezu muß der Ueberſchrift

ſchrift eine Benennung beygefügt werden, die den Charakter des Stücks beſtimmt. Allegro e con brio, Allegro e con ſpirito, con fuoco, reſoluto u. ſ. w.

Eben ſo auch machen die Ueberſchriften, die die Geſchwindigkeit des Allegro's vermindern, wie z. B. Allegro mà non troppo, non tanto, moderato u. ſ. w. keinen Unterſchied in dem Charakter des Bogens, ſondern gehen blos auf die Bewegung. Steht aber cantabile, dolce oder ſonſt eine Benennung die den Charakter des Stücks näher beſtimmt, ſo bezieht ſich das auf den Bogen, und dieſer muß ſanfter und aneinanderhängender gehen.

Eben ſo zeigen ſich bey den langſamen Sätzen die Ueberſchriften maeſtoſo, affettuoſo, meſto, grave, an, daß die längeren Bogenſtriche einen ſtärkeren, ausdrückendern Accent erhalten ſollen, und dann müſſen die Noten vor den Pauſen nicht kurz abgezogen werden, ſondern ſich nur allmählich verlieren.

Ich

Ich will mich hier nicht weiter ins Detail einlaſſen, und verweiſe den Leſer bis zu weiterer Ausführung dieſes Capitels auf Mozards Violinſchule und auf Quanzens Anweiſung die Flöte zu ſpielen, wo er im XVII Hauptſtücke beſonders von den Ripien-Violiniſten ſpricht. Man wird hier verſchiedene gute Anmerkungen finden. Jedoch muß ich einen jeden dabey für das öftere Abſetzen des Bogens warnen, welches in meinen Augen eben ſo fehlerhaft iſt, als ichs für die erſte Pflicht des Violiniſten halte, dem Hinauf- und Herabſtrich gleiche Bedeutung geben zu können.

Auch wäre es höchſt fehlerhaft, wenn man das Marquiren der Noten — wovon Herr Quanz ſo viel ſagt — jederzeit mit einem beſonderen Druck des Bogens bemerken wollte. Es iſt dieſes weiter nichts, als das kleine Gewicht, was ein jeder der mit aufrichtigem Gefühl für den Takt ſpielt, ſchon von ſelbſten, ohne daran zu denken, der längeren Note giebt, was Kinder bey ihrer bunten Fiedel ſchon

den

den Tönen geben, bey denen ſie, ſich ſelbſt überlaſſen, mit dem Fuße niedertreten. Trict der Junge falſch nieder, ſo muß er keine Muſik lernen.

III.

Von der Fertigkeit und Sicherheit in der Fingerſetzung.

Dieſes iſt ein vorzüglich wichtiger und am wenigſten gründlich behandelter Punkt. Der ganze Geſang des Inſtrumentaliſten beruhet darauf. Für den Ripieniſten iſt er doppelt wichtig; nicht des Pfeifens in der Höhe wegen, ſondern wegen der Gleichheit eines ganzen Orcheſters. Wer nicht ehe die Hand verrücken will, als bis er hohe, vielfach unter den Kopf geſtrichene Noten ſieht, der wird nie ſangbar ſpielen. Hier iſt die Hauptregel aus der ſo viele andere hergeleitet werden können.

Die Noten, die auf Einen Bogenſtrich kommen ſollen, müſſen auch ſo

ſo viel als möglich auf einer Saite gegriffen werden.

Ich ſage, ſo viel als möglich, denn es giebt Fälle, wo es ohne die allergrößte Schwierigkeit nicht geſchehen kann.

Es iſt dieſes das für den Inſtrumentaliſten, was der Athemzug bey dem Sänger iſt. Eben ſo fehlerhaft es bey einem Sänger iſt, wenn er zwiſchen zwey Tönen, die verbunden werden ſollen, Athem holt, ſo iſt es auch bey einem Inſtrumentaliſten, wenn er dieſe Töne, die auf einen Bogenſtrich kommen ſollen, auf zwey Saiten nimmt, und alſo mit dem Bogen merklich von einer Saite auf die andere übergeht, wodurch ein kleiner leerer Zwiſchenraum entſteht, der die Verbindung der beyden Töne aufhebt.

Man ſieht hieraus, wie ſehr nachtheilig dieſes dem Geſange iſt. Aus jener Regel fließt auch die Regel von der bloſſen Saite, wenn ſie nemlich blos und wenn ſie verdeckt, das heißt mit dem kleinen Finger auf der nächſten Saite gegriffen werden muß.

Wenn

Wenn das e z. B. mit einer Note auf Einen Strich kommen ſoll, die auch auf der e Saite gegriffen wird, ſo muß das e blos genommen, gehört es aber zu einer Note, die auf der a Saite gegriffen wird, ſo muß es verdeckt genommen werden.

Oft aber ſteht es für ſich allein, und dann gilt folgende Regel:

Iſt es eine kurze Note und ſoll ſie ſcharf geſtoßen werden, ſo nimmt man ſie blos; iſt es aber ein langer Ton, oder ſteht er auch nur in einer Folge ſanfter Töne, ſo muß er verdeckt genommen werden.

Hier hat man das vollſtändige Beyſpiel zu dieſer Regel.

Man nehme an, die Bewegung ſey hurtig, — denn bey langſamer Bewegung muß man die Hand verrücken um ſie alle verdeckt zu nehmen, — ſo wird man

man das erſte e als eine kurze ſcharfe Note blos; das zweyte, welches zu f gehört, ebenfalls blos; das dritte e aber welches zu d gehört, mit dem kleinen Finger nehmen.

Nun ſetze man aber das erſte e ganz hinten, als das zweyte Viertel des Takts,

ſo wird dieſes für ſich alleinſtehende lange e mit dem kleinen Finger genommen.

Nimmt man aber an, daß die Bewegung langſam iſt, oder alle dieſe angeführten Töne auf einen Strich kommen ſollen,

ſo muß die Hand verrückt werden, und ſie müſſen alle auf der a Saite genommen werden. Aus der Folge oder aus dem Vorhergegangenen aber ſieht man ein, ob das e mit dem dritten oder mit

dem

dem zweyten Finger genommen werden ſoll.

Alles dieſes geſchwinde zu überſehen und es rein auszuüben, darinnen beſteht die Fertigkeit und Sicherheit der Fingerſetzung.

Die vollkommene Sicherheit beruhet vorzüglich darauf, daß man die Verſetzungen auf die bequemſte Art, am bequemſten

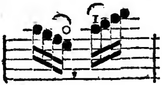
(f) Hier wird das c mit dem dritten Finger genommen, weil das darauf folgende c wieder mit Noten in Verbindung ſteht, die auf der a Saite gegriffen werden ſollen.

(g) Hier wird das c mit dem zweyten Finger gegriffen, weil g in Verbindung mit andern auf der a Saite zu greiffenden Noten folgt.

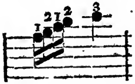
quemſten Orte macht. Hiezu kann folgende Regel dienen.

Wenn Verſetzungen der Finger nöthig ſind, ſo geſchieht es am beſten bey der Wiederhohlung einer und derſelben Note.

oder nach einer bloßen Saite,



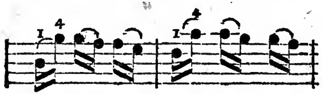
oder endlich bey zwey Noten, die auf einer Saite gegriffen werden, und auf ähnliche Art fortſchreiten,



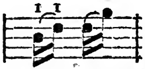
oder auch, wenn die erſtere mit dem erſten Finger gegriffen wird, und die

drauf

drauf folgende Note mit dem kleinen Finger genommen werden kann.

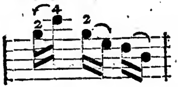


Das Rücken mit einem Finger durch verſchiedene Aplicaturen



iſt dem Ripieniſten ſchlechterdings zu verbieten, obgleich es dem Soloſpieler zuweilen erlaubt iſt. Es gehört ſehr viel Delicateſſe dazu, um es einem feinen Ohr erträglich zu machen; wie es die mehreſten Violiniſten machen, drückt es die Seufzer eines verzweifelnden Katers unter der Thürſchwelle ſeiner harthörigen Geliebten, vollkommen aus. Aber auch auf die allerbeſte Weiſe könte man es nicht von zweyen zugleich vertragen, es iſt alſo für den Ripieniſten aus doppelten Urſachen unerlaubt.

Das Ausſpannen der linken Hand iſt noch ein Vortheil, der von großer Wichtigkeit iſt. Wenn eine Note über die Applicatur, in der man liegt, gehet, die für ſich allein ohne in Verbindung mit anderen Noten da ſtehet, welche das Rücken der Hand nothwendig machen, ſo thut man wohl, in der vorigen Lage zu bleiben und die eine Note nur auszuſpannen.



Dieſes wird aber vielen ſehr ſauer, die ſchon mit Mühe die eigentlich bloßen Saiten verdeckt nehmen, und ich muß ihnen deshalb ſagen, worauf dieſes beruht, und wodurch ſie es ſich leichte machen können.

Die mehreſten Violiniſten haben die Gewohnheit, den Daumen der linken Hand zu weit zurück, nemlich gerade über den erſten Finger oder wohl noch weiter zurück

zurück zu halten: dieſes iſt falſch. Der Daumen muß dem zweyten Finger gegen über gehalten werden, und die Hand ſo einwärts gebogen werden, daß der erſte Finger eben ſo viel zurücke geht, als der dritte vorgerückt wird, dadurch werden alle vier Finger gleich lang, und der vierte Finger beſtreitet mit Bequemlichkeit zwey Töne über die Lage in der man ſich befindet.

Aus dieſer Biegung der Hand entſteht noch ein Vortheil, indem der Ballen an das Ende des Halſes der Violine zu ruhen kömmt, und dadurch die Violine, nach dem Körper zu, angedrückt wird, dieſe folglich nicht ängſtlich feſt mit dem Kinne oder gar mit der linken Hand gehalten werden darf. Das erſte giebt ein übles Anſehen, und hindert dem Geſichte, das zweyte benimmt der Hand die Gelenkigkeit und macht außer den ſteifen Fingern, noch das öftere Rücken der Hand ſchwer.

Die Anwendung aller dieſer Regeln und Vortheile iſt aber bey den Stücken

einiger Componiſten nicht hinlänglich, um ſangbar zu ſpielen — und aus dieſem Geſichtspunkte erkennt man am beſten, ob ein Componiſt die Inſtrumente verſteht oder nicht — man muß ſich alſo zugleich bemühen, mit dem Bogen von einer Saite zur andern ſo übergehen zu können, daß es der Zuhörer wenig oder gar nicht merke.

Völlig wird es niemals hiedurch erſetzt, und der Componiſt thut alſo für ſich und für den Spieler wohl, wenn er dieſes bey ſeiner Arbeit beſtändig vor Augen hat.

IV.

Von den Verzierungszeichen und Vorſchlägen.

Man bedienet ſich für Ripienſtimmen noch nicht alle die verſchiedenen Verzierungszeichen, die für Inſtrumentaliſten als Soloſpieler feſtgeſetzt und zum Theil allgemein bekannt ſind, entweder, weil in Ripien-

Ripienſtimmen ſolche Feinheiten ſelten für nöthig erachtet werden, oder weil man noch zu wenig Zutrauen in ein ganzes Orcheſter ſetzt, zu glauben, daß ihnen allen die Zeichen bekannt ſeyn ſollten, daß ſie ſie alle begriffen haben ſollten, und daß ſie ſie alle mit gleicher Nettigkeit vorzutragen im Stande wären.

Man ſchreibt alſo größtentheils die feineren Verzierungen in Noten aus, wodurch aber das Auge zu ſehr beſchweret wird, und wobey immer Gefahr für die Weisklugheit oder Dummheit des Copiſten ſtatt findet. Denn ſeitdem Rouſſeau nicht mehr Noten ſchreibt, möchte wohl unter den Copiſten eben ſo ſchwer ein vollkommener Notenſchreiber (h) gefunden werden, als gegenwärtig ein Apollo unter den Hirten.

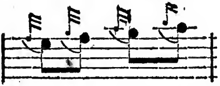
(h) Ein vollkommener Notenſchreiber, wie ihn Rouſſeau verlangt, muß zehnmal mehr wiſſen, als gegenwärtig manche zehn Componiſten zuſammengenommen wiſſen.

Jn Bachiſchen Ripienſtimmen finde ich indeſſen auch die Zeichen der verſchiedenen Triller der Doppelſchläge und Mordenten, und da ich ſelbſt willens bin, mir dieſer künftig in meinen Sachen zu bedienen, ſo will ich ſie hier mit den übrigen kürzlich erklären, ohne erſt ihrer ſo oft bewieſenen Nützlichkeit und Nothwendigkeit zu erwähnen, oder die beſte Art ihrer Anwendung zu zeigen, welches in Bachs wahre Art das Clavier zu ſpielen, ganz ausführlich geſchehen iſt. Nach welchem Werke ich mir auch in folgenden Erklärungen vorzüglich richten, und nur noch die beſondern Regeln für die Violiniſten hinzu fügen werde.

Der Vorſchlag gilt vor einer Note von gleichen Theilen die Hälfte der Note, bey einer von ungleichen Theilen aber zwey Drittheile.

Da hierinnen der Ausdruck zuweilen Ausnahmen verurſacht, daß nemlich der Vorſchlag über oder unter ſeiner gewöhnlichen Dauer gilt, ſo wäre es beſſer um allen Irrthum hierinnen zu verhüten, die Componiſten beſtimmten immer die Geltung des Vorſchlages genau.

Es giebt auch noch Vorſchläge von ganz kurzer Dauer, die man den Noten anhängt, ohne daß dieſe etwas von ihrer Geltung zu verlieren ſcheinen, dieſe bezeichnet man gemeinhin dadurch, daß man ſie zwey- dreymal ſchwänzt,



dahingegen die erſtern gemeinhin als kleine Achtelnoten geſchrieben werden.

Der Vorſchlag von beſtimmter Dauer bekommt allemal einen ſtärkeren Druck des Bogens als ſeine Note ſelbſt. Es iſt aber falſch, wenn die Note nach einem Vorſchlage deshalb alle-

 mal

mal abgezogen wird. Man kann hierinnen die Abzüge in den uneigentlichen und eigentlichen Abzug abtheilen.

Der uneigentliche Abzug beſteht darinnen, daß der Bogen ſchwächer fortfährt, oder auch wohl auf der Saite ruhen bleibt und kommt jeder Note zu, die einen Vorſchlag hat.

Der eigentliche Abzug beſtehet darinnen, daß der Bogen völlig von den Saiten gehoben wird ſo bald die Note nur ſchwach gehört worden, und kommt jeder Note mit einem Vorſchlage zu, der eine Pauſe folgt.

Das Abheben des Bogens kommt jeder Note der eine Pauſe folgt zu, nur mit dem Unterſchiede, daß dieſe Note ohne Vorſchlag erſt ihre vorgeſchriebene Zeit ausdauret bevor der Bogen abgehoben wird; dahingegen aber die Note mit dem Vorſchlage nur — gleich der letzten Sylbe in der Rede — ganz kurz und ſchwach gehört wird, ſo bald ihr eine Pauſe folgt. Da dieſe die letzte iſt, und alſo von keiner folgenden verdunkelt wird,

ſo

ſo wird ſie immer ſtark genug vernommen. Ohnedem wird durch den Vorſchlag die Erwartung des Zuhörers nach der folgenden Note ſo lebhaft, daß der kleinſte Anſchlag der Note hinlänglich iſt, ihn zu befriedigen.

Der Triller iſt die gebräuchlichſte und zur galanten Spielart die unentbehrlichſte Verzierung. Er iſt für Bogeninſtrumente von großer Schwierigkeit, erfordert deshalb ſehr viele und genaue Uebung. Bey der linken Hand ſind folgende Regeln zu merken.

Der Finger, der die eigentliche Note greift, muß vollkommen feſt gehalten werden: damit der Ton rein bleibt und nicht entweder höher oder tiefer wird.

Der Finger, der die Secunde greift, mit der getrillert wird, muß etwas ſtark gehoben werden, damit er mit deſto größerem Gewicht auf die Saite fällt.

Ferner

Ferner muß er mit ſeiner Rundung die Saite berühren, damit der Ton voll und zugleich abprallend wird.

Ferner muß er auf einer Stelle bleiben, damit der Triller nicht höher oder tiefer werde.

Endlich muß der Finger nicht ſteif ſeyn, ſondern in völliger Gelenkſamkeit erhalten werden, damit der Triller nicht ungleich werde, und mehr einer fieberhaften Erſchütterung gliche, als einer regelmäßigen Bewegung.

Der Bogen hat bey dem Triller auch verſchiedenes zu bemerken;

Er muß ſo gerade als möglich geführet werden, um die Saite nicht ungleich zu erſchüttern, wodurch der Ton pfeiffend wird.

Er muß nicht zu feſte auf die Saiten gedrückt werden, weil dadurch der Ton knarrend wird.

Er muß ſich in der Schnelligkeit des Ganges nach der Länge des Trillers richten, damit es nicht nöthig iſt,

den

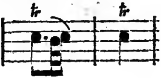
den Bogenſtrich zu verdoppeln und mitten im Triller einen neuen Bogen anzufangen, wenn die Note des Trillers lang iſt.

Ein guter Violinſpieler muß mit allen Fingern trillern können, denn ſonſt kann er auch keine Läufer mit gehöriger Rundigkeit machen. Ihrer Natur nach aber behalten die mittelſten Finger doch immer den Vorzug in Trillern, und dahero muß man ſie zu allen langen Trillern gebrauchen. Der Triller mit dem dritten (wie man ihn bey der Violine benennt) iſt zu langen Trillern der beſte, weil dadurch der Nachſchlag des Trillers und auch die drauf folgende Note welches oft die Schlußnote iſt, auch verdeckt genommen werden können.

Herr Bach theilt die Triller folgendermaaßen ſehr gründlich in vier verſchiedene Arten.

Der gewöhnliche Triller. (Sein Zeichen iſt *tr* oder auch *w*). Er muß mit der Secunde über der gegebenen Note — und nicht, wie viele fälſchlich glauben,

glauben, mit der Note ſelbſt — angefangen werden. Oft hat dieſer Triller einen Nachſchlag, der in Ripienſtimmen gemeinhin ausgeſchrieben,

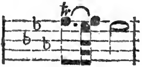


zuweilen aber auch ausgelaſſen wird. In dieſem Falle merke man wenigſtens, daß jeder Triller über einer langen Note, einen Nachſchlag erhält.

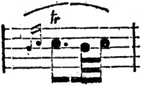
Der Nachſchlag muß eben ſo ſchnell als der Triller ſeyn. Im Adagio, wo ſelbſt der Triller bey ſehr traurigem Ausdrucke etwas langſamer gemacht wird, iſt auch der Nachſchlag weniger ſchnell.

Der Nachſchlag muß nothwendig auf derſelben Saite genommen werden auf der getrillert wird. Widrigenfalls müßte der Bogen über die Saite geworfen werden, und dadurch würde der Nachſchlag von dem Triller abgeſondert werden.

Es iſt dieſes keine geringe Schwie-tigkeit für die Violiniſten, indem man oft 3 bis 4 Applicaturen durchgehen muß, um den Ort zum Triller zu finden, wo der Nachſchlag auf derſelben Saite bleibt. Z. B. in einem Stücke aus dem es, wo der Triller vor der Schlußnote auf f gemacht werden ſoll, kann man das f nicht auf der Quinte mit dem erſten Finger nehmen, ſondern man muß in die vierte Applicatur gehen, um es mit dem zweyten Finger zu nehmen, damit der erſte zum Nachſchlage und zur Schlußnote frey bleibt u. d. m.



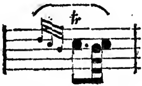
Der Triller von unten. (Sein Zeichen iſt ∽). Die mehreſte Zeit pflegt man ihn aber durch zwey den Hauptnoten vorſtehende kleine Nötchen auszudrücken, von denen das erſte eine Secunde unter der Note das zweyte die Wiederhohlung der Note ſelbſt iſt.



Er wird nur über lange Noten geſetzt, vornehmlich bey Fermaten und Schlüſſen, und bekommt einen Nachſchlag.

Dieſe vorhergehende Secunde muß ebenfalls auf derſelben Saite gegriffen werden, auf der getrillert wird.

Der Triller von oben. (Sein Zeichen iſt ∾). Er fängt mit der Secunde über der Note an, dann die Note, dann wieder die Note und ſo fort der gewöhnliche Triller.



Oft werden die drey erſten Noten ausgeſchrieben und mit kleinen Nötchen der Hauptnote vorgeſetzt, und dann das gewöhnliche Zeichen des Trillers über die Note. Wenn ſich aber die Ripieniſten

nur

nur erſt an die Zeichen gewöhnen, damit ſie ihnen geläufig werden, ſo gewinnen ſie dadurch, indem das Auge nicht ſo ſehr beſchwert wird: denn man kann doch geſchwinder zwey Hacken von einander unterſcheiden, als drey Noten überſehen. Um deſtomehr, da man auch zuweilen andere Manieren von drey Nötchen vor der Note antrifft.

Das Zeichen beſtimmt ſogleich den Bogen und die Applicatur, indem man einmal weiß, die Note ſelbſt muß mit dem zweyten Finger genommen werden: wofern nicht der Nachſchlag blos genommen werden kann; iſt es aber vor einer langen Schlußnote, ſo kann es hier auch nicht erlaubt werden, mit dem erſten und zweyten Finger den Triller zu machen: denn wenn gleich die Kürze des Vorſchlags die bloße Saite erlaubt, ſo klingt doch die letzte Note zu rauh, wenn ſie blos angeſtrichen wird, und nach dem Vorſchlage, mit dem Bogen auf die andere Saite zu gehen, hemmt auch ſchon den Fluß des Geſanges, wiewohl dieſes

bey gar zu ſchwierigen Fällen erlaubt ſeyn kann.

Die langen Triller werden am ſchicklichſten mit dem Aufſtrich gemacht, denn beym Anfange giebt der kleine Stoß, den der Bogen erhält, der Spitze deſſelben die gehörige Stärke, und da der ſtärkſte Druck des Bogens nahe bey der Hand iſt, ſo wird dadurch der Triller bis ans Ende in gleicher Stärke erhalten. Auch gewinnen die kleinen Noten vor dem Triller von oben und dem Triller von unten an Schnelligkeit dadurch.

Der halbe oder Prall-Triller.

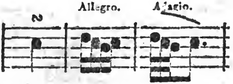
(Sein Zeichen iſt w). Er beſteht aus den vier erſten Noten des gewöhnlichen Trillers, die aber kürzer und ſchärfer ausgeübt werden müſſen, als der gewöhnliche Triller.

Da er ohne Nachſchlag iſt, ſo kann er mit allen Fingern gemacht werden. Auch wohl in gewiſſen Fällen, wo der Gang ſchnell und von beſonderer Lebhaftigkeit iſt, mit dem erſten Finger auf der bloßen Saite; dieſes aber nur da, wenn die Geſchwindigkeit das Verrücken der Hand höchſt ſchwierig oder gar unmöglich macht.

Der Doppelſchlag iſt Vierfach.

Der ſimple Doppelſchlag, der prallende, der geſchnellte und der Doppelſchlag von unten.

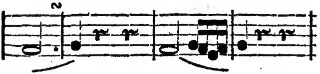
Der erſte (ſein Zeichen iſt ~ und auch 2) beſteht aus vier Noten, erſt die die Secunde über die Note, dann die Note, dann die Secunde unter der Note, ſeine Ausführung iſt ſchnell.



Er ſteht nicht allemal über der Note, ſondern oft auch nach der Note. Im

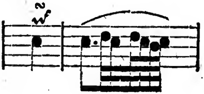
erſten Fall werden die drey erſten Noten des Doppelſchlags ſchnell gemacht, und die Ruhe bleibt auf der letzten; ſteht der Doppelſchlag aber nach der Note, ſo wird die Note erſt ihrer Geltung gemäß gehalten, und alsdann der Doppelſchlag ganz am Ende der Note gemacht, und dieſe mit der folgenden Note zu verbinden,

der Doppelſchlag müßte denn gerade über dem Punkte einer Note ſtehen, und dadurch anzeigen, daß er auf dem dritten Theile der Note gemacht werden ſoll.

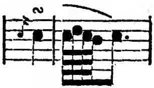


Der prallende Doppelſchlag (ſein Zeichen iſt ∾) entſtehet wann die bey-

den erſten Noten des Doppelſchlags aufs ſchnelleſte wiederholt werden.



Der geſchnellte Doppelſchlag wird gröſtentheils über geſtoßne Noten gebraucht, und beſteht darinnen, daß der Note über der der ſimple Doppelſchlag ſteht, noch eine kleine Note vorgeſetzt wird, die die Wiederhohlung derſelben iſt.



Die Noten dieſes Doppelſchlages ſind die nemlichen, wie im Doppelſchlage nach der Note, man muß ſie aber nicht mit einander verwechſeln, da bey dem geſchnellten Doppelſchlag die erſte kleine Note ſchnell an die andern angehangen wird, dahingegen bey dem Doppelſchlag

nach der Note die Note ſelbſt erſt gehalten wird, wie wir vorher geſehen. Sie kommen auch in ganz entgegengeſetzten Fällen vor.

Der Doppelſchlag von unten entſteht dadurch, wenn der Note, über der der ſimple Doppelſchlag ſteht zwey kleine Noten, gleich dem Triller von unten vorgeſetzt werden. Dieſe kleine Noten werden dem Doppelſchlag aufs ſchnelleſte angehangen.

Zu allen dieſen Doppelſchlägen iſt die beſte Fingerſetzung, wenn die Note ſelbſt den mittelſten Finger bekömmt, alsdann können alle Noten des Doppelſchlags mit gleicher Stärke und Schnelligkeit ausgeführt werden.

Der dritte Finger iſt aber doch noch dem erſten zur Note weit vorzuziehen, bey dieſem iſt die bloße Saite von unange-

nehmer

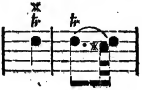
nehmer Wirkung, und verhindert auch die Gleichheit in der Schnelligkeit. Bey dem dritten Finger iſt der kleine Finger zwar etwas hinderlich, weil er ſelten ſeiner Note gleiche Stärke und Schnelligkeit mit den übrigen giebt, allein der Ton gewinnt dennoch viel dabey.

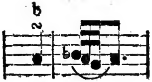
Die Hauptanwendung dieſes Doppelſchlags für die Violine wäre wohl in ſolchen Fällen, wo der Geſang erfordert, daß man mit dem kleinen Finger trillern ſollte. Hier iſt der Doppelſchlag von unten ſehr gut an die Stelle eines Trillers zu ſetzen.

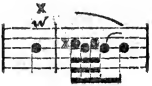
Der Mordent wird in den langen und kurzen Mordent eingetheilt. Der lange beſteht aus der zwey bis dreyfachen Wiederholung der Noten über der er ſteht und ihrer Secunde unter ſich und hat das Zeichen ⁜.

Der kurze beſteht aus dem Anſchlage der Note, dann ihre Secunde unter ſich und wieder die Note, und hat dieſes Zeichen .

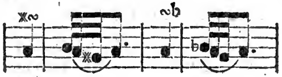
Dieſe Manier wird mit allen Fingern gemacht. Man fügt auch allen dieſen Manieren in nöthigen Fällen die Verſetzungszeichen bey und ſetzt ſie über das Zeichen der Manier. ♯tr, ♭∾, ♮, ♯.







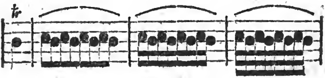
Bey dem Triller und Doppelſchlage erſieht mans aus dem Vorhergegangenen, aus dem Folgenden, oder aus der Harmonie, ob das Verſetzungszeichen der Secunde über der Note oder der unter der Note zukömmt. Sicherer für ein ganzes Orcheſter wäre es wohl, wenn man das Verſetzungszeichen vor oder nach dem Zeichen der Manier ſetzte, nachdem es der Secunde über der Note, oder der Secunde unter der Note zukommen ſollte. Im erſten Fall könnte man es nach dem Zeichen, im andern vor dem Zeichen ſetzen.



Von allen andern Verzierungen die alle in Noten ausgeſchrieben werden, wie z. B. der Anſchlag, der Schleifer, der

Schneller, iſt überhaupt zu merken, daß ſie alle mit Gleichheit und Schnelligkeit vorgetragen werden müſſen, wenn man eine längere Dauer derſelben nicht beſonders in den Noten angezeigt findet.

Alle dieſe Verzierungen müſſen beſonders ſehr fleißig geübt werden. Vorzüglich aber erfordert der Triller eine genaue Uebung. Man thut wohl, wenn man ihn erſt langſam übt, die Noten als Achtel genommen, dann geſchwinder als Sechzehntheile, dann als Zwey- und Dreyßigtheile u. ſ. f.



Durch dieſe Taktabtheilung erlangt man die Gleichheit des Trillers.

Auch thut man wohl, wenn man ihn anfänglich mit der linken Hand allein übt, um darauf deſto aufmerkſamer zu ſeyn, und hernach bey einiger Fertigkeit erſt den Bogen dazu nimmt.

V.

Von der Stärke und Schwäche und ihrer verſchiedenen Nuancirungen.

Dieſes iſt das für unſre Empfindung, was die anziehende Kraft des Mondes fürs Meer iſt: eben ſo ſichere Ebbe und Flut wird dadurch in uns hervorgebracht.

Die mehreſten Orcheſter kennen und üben nur das forte und piano aus, ohne ſich um die feineren Grade, um die ganze Schattirung zu bekümmern. Das heißt die Wand ſchwarz und weiß angeſtrichen: wenns ſchönes Weiß und ſchönes Schwarz iſt, läſts auch gut, aber was ſagts?

Schwer iſts, ungeheuer ſchwer, mit einem ganzen Orcheſter das zu thun, was einem einzelnen Virtuoſen ſchon viele Mühe macht. Aber möglich iſts doch: das hört man in Mannheim, das hat man in Stuttgard gehört.

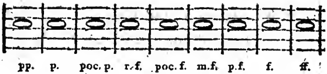
Dem Componiſten wüßte ich viel darüber zu ſagen, wie er das Wachſen

(creſcendo)

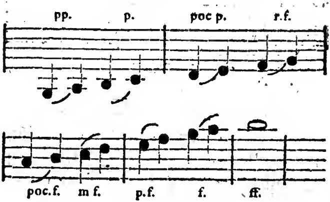
(creſcendo) des Tons gebrauchen, zu ſeiner großen Ehre gebrauchen kann, dem Ripieniſten nur einige Vortheile.

Zuerſt muß man ſich bemühen, die verſchiedenen Grade der Stärke und Schwäche aufs genaueſte in ſeinem Bogenſtriche zu beſtimmen. Man muß das pianiſſime (ganz leiſe, am leiſeſten) vom piano (leiſe) und dieſes vom pocopiano (etwas leiſe), das rinforzato (verſtärkt) vom pocoforte (etwas ſtark), dieſes vom mezzo forte (halb ſtark) und più forte (ſtärker) und endlich das forte (ſtark) vom fortiſſime (am ſtärkſten, ſehr ſtark) aufs genaueſte im Druck des Bogens zu unterſcheiden und zu beſtimmen wiſſen, ſo daß man jedes dieſer Grade einzeln anzugeben im Stande iſt.

Dann nimmt man auf einen Ton zu jedem dieſer verſchiedenen Grade einen beſonderen langen Bogenſtrich und macht ſie in ihrer Folge, wie ich ſie oben beſchrieben, hintereinander vom pianiſſime bis zum fortiſſime fort.

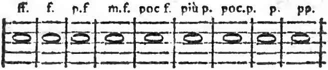


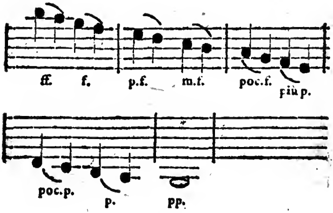
Alsdann ſpielt man die Scala durch. Man fängt mit der bloßen G Saite (pianiſſime) an, und nimmt immer zwey Noten auf einen Bogenſtrich, die man anfänglich in der Geltung von Vierteln in mäßiger Bewegung nehmen kann, und ſo drückt man mit jedem Bogenſtrich einen der vorgeſchriebenen Grade der Stärke mehr aus, und iſt bey dem H auf der e Saite im fortiſſime.



So übt man das creſcendo und umgekehrt das diminuendo: Wenn man nemlich,

nemlich, nachdem man das erſte Beyſpiel umgekehrt geübt hat, bey dem H auf der e Saite fortiſſime anfängt, und alle die Grade bis zum pianiſſime zurückgeht.





Iſt man hierinnen erſt etwas geübt, ſo fängt man das creſcendo auf einen Bogenſtrich an zu üben, und dann das diminuendo. Hiezu muß man ſich gleich die Regel merken, daß man zum creſcendo allemal ein Aufſtrich, zum diminuendo

do aber einen Herunterſtrich nimmt, weil nahe an der Hand der ſtärkſte Druck iſt.

Es iſt fehlerhaft das Anwachſen des Tones dadurch hervorbringen zu wollen, daß man mit dem Bogenſtrich nahe am Griffbrete anfängt, und ihn nach und nach dem Stege näher führt: blos durch den ſtärkern Druck des Bogens muß es auf einer Stelle hervorgebracht werden.

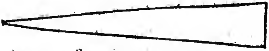
Hier iſt eine Anmerkung zu machen nöthig.

Beyde Hände ſtehen in ſo genauer Verbindung, daß oft die eine Hand nur ſtark drücken will, wenn die andere eben ſo ſtarkt drückt. Nun aber muß bey dem pia-

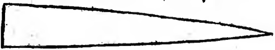
pianiſſime, wo der Bogen ganz leiſe über die Saiten ſchleicht, die linke Hand am meiſten drucken, um dem Tone der Reinigkeit zu geben: dieſem Wiederſpruch der beyden Hände gegeneinander muß man dadurch begegnen, daß man mit der rechten Hand eben ſo ſtark auf den Bogen drückt; daß aber dieſer nicht auch ſo ſtark auf die Saiten drückt, wird dadurch verhindert, daß der Daume der rechten Hand den andern Fingern gleich ſtark gegen drückt.

Das creſcendo geht nicht allemal alle Grade der Stärke und Schwäche durch: nicht allemal vom pianiſſime bis zum fortiſſime, oft wills der Componiſt auch nur vom piano bis zum forte haben. Der Componiſt bezeichnet dieſes, indem er auf das piano das creſcendo folgen läßt, und an die Stelle, wo es bis zum forte geſtiegen ſeyn ſoll, das forte hinſchreibt: und ſo auch mit den übrigen Graden.

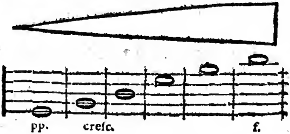
Einige Componiſten bedienen ſich auch das paſſende Zeichen

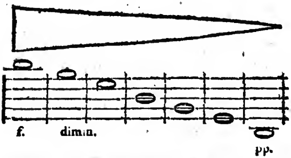


um das creſcendo, und dieſes



um das diminuendo anzuzeigen: welches über die ganze Stelle gezogen wird, die anwachſen ſoll.





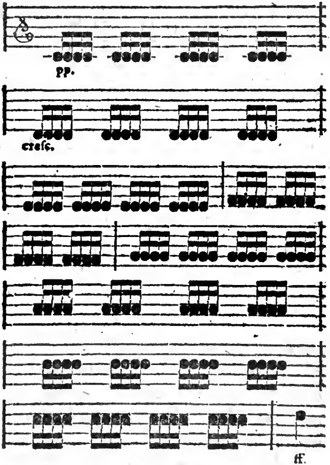
Will der Componiſt es völlig genau ausgeübt haben, ſo thut er wohl, wenn er alle dieſe verſchiedenen Grade hinſchreibt, und juſt unter die Noten, wo ſie an-

angebracht werden ſollen: wie in den erſten Beyſpielen. Oder er muß ſich mit ſeinem Orcheſter auf eine gewiſſe Zeit verſtehen: daß nemlich jeder ganze oder halbe Takt einen Grad heller oder dunkler werden ſoll, oder wie ſonſt die Abrede ſey. Zuweilen würde aber die genaue Beſtimmung für ein großes Orcheſter dennoch nothwendig ſeyn, damit nicht einer ſchneller an Stärke zunehme als der andere.

Man nehme z. B. eine Folge von 9 bis 10 Takten, die vom pianiſſime bis ins fortiſſime anwachſen ſollen. Beſtehen dieſe nur aus 9 bis 10 Tönen, die tacktweiſe immer um einen Ton höher ſteigen, und den Takt durch wiederholt oder gehalten werden, ſo iſt die Abrede hinlänglich, jeden Takt um einen Grad ſtärker zu machen. Der Componiſt darf alſo nur bey dem erſten Takte pp. bey dem zweyten creſc. und bey dem neunten ff. ſchreiben, allenfalls noch das Zeichen

hinzufügen, und das Orcheſter wird den

zweyten Takt p. den dritten poc. p. den vierten rinf. den fünften poc. f. den ſechſten mf. den ſiebenden piùf. den achten f. und den neunten ff. machen. (i).



 Wären

(i) Ich habe hier mit Vorſatz die gewöhnlichen Abkürzungen der Worte hingeſchrieben,

Wären nun aber die Töne dieſer neun Takte von abwechſelnder Höhe und Tiefe, die nicht in jedem Takte gleichförmig ſtiegen oder fielen, ſo müſte das creſc., da die Stärke und Schwäche in gehörigem Verhältniß mit der Höhe und Tiefe der Töne ſtehen muß, nothwendig in allen ſeinen Graden, juſt unter denen Noten denen jeder Grad zukommen ſoll, beygeſchrieben werden.

Man nehme noch den Fall an, daß der Gang der zweyten Stimme von der erſten verſchieden ſey, und dieſe jene zuweilen überſtiege — dieſes könnte bey einigen Ausdrücken von großer Wirkung ſeyn — ſo müßte das Anwachſen der Töne in beyden Stimmen verſchieden bezeichnet ſeyn.

Vom

den, weil dieſe oft verkannt werden. Das mezzo forte wird auch noch durch mezza voce (m.v.) und ſotto voce (ſ.v.) ausgedrückt. Dieſe Zeichen werden gemeiniglich mit dem rinforzato (rf.) verwechſelt, da dieſes doch weiter nichts als einen kleinen Druck einen Accent auf der Note, wo es ſteht, andeuten ſoll.

Vom diminuendo darf ich nicht beſonders reden; es gilt hiebey umgekehrt daſſelbe,

Die Stärke und Schwäche leidet aber auch große Abänderungen nach dem Charakter der Stücke. Das forte im adagio iſt von dem allegro ſehr unterſchieden. Dieſes bekömmt durch das häufige Abſtoßen, und den ſcharfen Abzügen ein ganz anderes Anſehen: denn im adagio muß niemals etwas ſcharf abgezogen werden. Auch der Zug des Bogens muß im adagio weniger ſchnell ſeyn: und es bleibt alſo zur Stärke im adagio nichts als der Druck des Bogens.

So unterſcheidet ſich auch das forte der Arie von dem forte der Symphonie und des Chors. Auch muß die Stimme des Sängers aufs genaueſte in Erwägung gezogen werden. Eine Tenorſtimme, die nicht ganz vorzüglich ſtark iſt, muß ſchwächer begleitet werden, als eine Diſcantſtimme, weil bey jener die begleitenden Stimmen, die Singeſtimme oft und faſt jederzeit überſteigen, und die

höchſten Töne jederzeit hervorragen. Aber auch ſelbſt bey Stimmen von einerley Art muß ihre verſchiedene Stärke bemerkt werden; eine weiche und ſanfte Diſcantſtimme, muß ſchwächer begleitet werden, als eine helle und klare Diſcantſtimme u. ſ. w.

VI.
Von dem Vermögen voraus- zuſehen.

Dieſes iſt eine Eigenſchaft die den Ripieniſten am mehreſten vom Soloſpieler unterſcheidet, und keine geringe Schwierigkeit in ſeinem Amte ausmachet.

Der Soloſpieler hat Zeit ſich auf ſein Stück ſo lange uud ſo viel zu üben, als er will: Der Ripieniſt muß alles, was ihm vorgelegt wird, oft zum erſtenmale ſpielen. Dafür iſt jenes Solo aber auch weit ſchwerer, ſagt man: oft klingt's nur ſo, weil der Mann da nahe am Stege, troz der beſten Kinderpfeife pfeift.

pfeift. Iſt aber nicht alles Gold, was glänzt.

Der Ripieniſt findet oft weit größere Schwierigkeiten in ſeiner Stimme, die nicht ſchreyen, die aber der Herr Solospieler oft nicht bezwingen kann.

Ein gutes, ſcharfes, geübtes Auge, Dreuſtigkeit, gutes Gedächtniß, und Gewißheit iu ſich ſelbſt, ſind hiezu nothwendige Eigenſchaften.

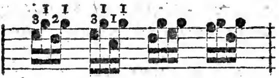
Das erſte bedarf keiner Erklärung. Dreuſtigkeit iſt nothwendig, um ſich durch anſcheinende Schwierigkeiten nicht abſchrecken zu laſſen, und die beſte Art zu ihrer Ausübung — ſie ſey auch die ſchwereſte — kühn zu unternehmen. Gedächtniß muß er haben, um ſich ganze Takte in den Kopf zu nehmen, damit er, während daß er dieſe ſpielt, weiter ſehen kann, was vorkömmt, und dieſes betrift dann gemeinhin die Verſetzung der Finger, wo es nöthig, und wo es am vortheilhafteſten iſt.

Das letztere iſt im dritten Abſchnitte gezeigt wordeu, zu dem erſteren laſſen

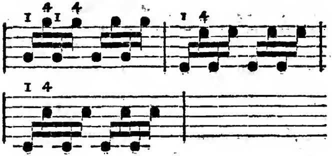
ſich ſchwer allgemeine Regeln geben, auſ-ſer derjenigen, die wir bey Gelegenheit des Sangbaren in der Spielart feſtge-ſetzt haben: das ſo viel als möglich die Noten, die auf einen Bogenſtrich kom-men ſollen, auch auf einer Saite gegriſ-ſen werden müſſen.

In Anſehung der höheren Töne, die die gewöhnliche Lage überſchreiten, be-ſtimmt die höchſte Note nicht allemal die rechte Applicatur, ehe noch der Accord. Das Vorhergehende und folgende muß dieſes geben. Einige kleine Vortheile kann man indeſſen doch dazu ange-ben. Z. B.

Wenn eine Note oft wiederholt wird, indeſſen zwiſchenein immer an-dere Noten abwechſeln, ſo iſt — wenn dieſes kurze Noten ſind, und jenes nicht eine bloße Saite iſt — mehrentheils der erſte Finger zu jener Note der beſte, damit die übrigen zu den wech-ſelnden Noten bleiben.



Octaven beſtimmen immer den erſten und kleinen Finger.



Auch muß der Ripieniſt die Pauſen nutzen und während deren ſich weiter umſehen, vorzüglich aber auf ähnliche Stellen acht haben, daß wenn die wiederkommen, er nicht mehr ſeine ganze Aufmerkſamkeit drauf richten darf, ſondern weiter ſehen kann. Hiezu gehört beydes, Dreuſtigkeit und gutes Gedächtniß.

Die Haupttugend des Ripieniſten aber iſt die Gewißheit in ſich ſelbſt. Dieſe kann er durch nichts erlangen, als daß er für ſich von allen bekannten Compo-

poniſten Stücke ſpielt, ihnen ihre Manier abſieht, und ſucht, wie jedes Sachen am beſten auszuführen ſind.

Weiß er dieſes einmal, ſo muß erſt ein Original-Genie, ein C. P. E. Bach, gebohren werden, um ihn zu überraſchen, und erreicht er nicht Methuſalems Alter, ſo möchte ihm das denn wohl nicht ofte vorkommen.

VII.

Von der Feſtigkeit im Takte.

Hier ſollte ich faſt den Machtſpruch thun, den ich ſchon einigemal Gelegenheit hatte zu wagen, es müſſe jeder gute Muſiker, vorzüglich aber jeder gute Ripieniſt das Clavier erlernen. Er darf es nicht zu einer großen Fertigkeit darinnen bringen, nur des Einfluſſes wegen in ſein Inſtrument und in ihn überhaupt, muß ers erlernen. Hier ſind meine Gründe.

Unſer Ohr wird ſchon im gemeinen Leben weit weniger geübt, als das Auge, und

und dieſes zwar aus Mangel der Verglei-
chung. Die Gegenſtände des Auges er-
ſcheinen uns vielfach neben einander und
wir können ſie ruhig und oft mit einander
vergleichen, dahingegen faſt alles, was
aufs Ohr würkt, einzeln und auf einan-
der folgend auf uns wirkt.

Der Muſiker, der nun aber ein ein-
faches Inſtrument übt, wie die Bogen-
inſtrumente und blaſende Inſtrumente
ſind, wird ſelbſt bey einer gewiſſen Fertig-
keit auf ſeinem Inſtrumente ein wenig
geübtes und ſicheres Ohr haben, weil er
auf ſeinem Inſtrumente die Töne nicht zu
gleicher Zeit hören laſſen und ſie mit ein-
ander vergleichen kann (k).

Dieſes kann nur auf einem Inſtru-
mente geſchehen, das ganze Harmonien
hören laſſen kann, und dazu iſt das Cla-
vier

(k) Daß der Violiniſte Doppelgriffe machen kann, iſt hier kein Einwurf, er muß ſchon ein ſehr geübtes Ohr haben, muß ſchon oft Vergleichungen der Töne miteinander angeſtellt haben, ehe er die Doppelgriffe rein greiffen kann.

vier und überhaupt alle Clavierinſtrumente, unter denen iezt gebräuchlichen vorzüglich gut.

Dieſe Vergleichung aber, die in Anſehung der Töne ſelber ſchon ſo nothwendig iſt, iſt noch wichtiger in Anſehung des Takts. Beyde Hände theilen und meſſen beym Clavier den Takt ab und indem ſie jeden einzelnen Theil des Takts anſchlagen; ſo ertheilen ſie den vollkommenſten Begriff der Dauer jedes Takts und gewöhnen das Ohr und das Gefühl daran.

Wenn man nun dadurch auch ſchon, was man nennt, Taktfeſt geworden, ſo hat man ſich dennoch für zwey ſehr allgemeine Fehler, fürs Eilen und Anhalten zu hüten.

Faſt jeder Muſikus hat nach Beſchaffenheit ſeines Temperaments einen Hang zum Eilen oder Anhalten. Iſt ſein Charakter feurig, ſo wird man in ihm den Hang zum Eilen, iſt er ſanft, den Hang zum Anhalten wahrnehmen. Hieran muß man ſich in währendem Spielen

ſtändig

ſtändig erinnern: iſt man zum Eilen geneigt, ſo denke man bey jeder ſchwierigen Stelle daran, denn die Furcht treibt zur Ueberwindung, der unausweichlichen Schwierigkeit an, und giebt den Fingern Flügel. Bey ſolchen Stellen kann man ſelbſt mit den Bogen jeden Haupttheil des Takts etwas marquiren, um ſich dadurch in Zügel zu halten.

Iſt man aber zum Anhalten geneigt, ſo hüte man ſich vorzüglich bey jeder ſanften Stelle, man will das ſo recht ausdrücken, man fängt an mit längerem Bogen zu ziehen, man ſchleicht endlich mit dem Bogen nur noch, und vergißt, daß der Zuhörer über den ſchönen Ausdruck ſchon eingeſchlafen iſt, ſo wie jene dorten ſchon ſo weit weggeeilt ſind, daß der Zuhörer gar nichts mehr verſteht, gar nicht mehr weiß, was ſie wollen, ob ſie ſich unter einander jagen, oder ob ſie den Componiſten des Stücks, ſo ſie vor ſich haben, auspeitſchen wollen. So ſieht man ſehr oft aus andante, adagio, aus allegro, preſto werden.

Hiezu

Hiezu iſt aber auch vorzüglich nöthig, daß der Anführer zu jedem Stück die rechte Bewegung nehme. Denn nimmt er ein Stück zu langſam, ſo werden die unter ihm Spielenden, wenn ſie ein richtiges Gefühl haben, ſo lange eilen, bis ſie in die gehörige Bewegung des Stücks gekommen. Eben ſo werden ſie ein Stück anhalten, was der Anführer zu geſchwind angefangen hat.

Allein auch dieſe Tugend wird zum Fehler, wenn man ſie nicht zu bändigen weiß. Der Anführer kann oft in ſeinem Orcheſter, oder in dem Orte der Aufführung, hinlängliche Urſache finden, ein Stück von ſehr geſchwinder Bewegung etwas mäßiger zu nehmen, und dann muß jeder einzelne Theil des Orcheſters folgen, und ſeinem Gefühl Gewalt anthun. Ohne Noth wollte ich indeſſen doch keinen Anführer rathen, hievon Gebrauch zu machen, ſo wie es auch die Pflicht des Ripieniſten iſt, dem einmal angegebenen Tempo des Anführers aufs ſtrengſte zu folgen. Sollte dieſer auch

auch wirklich ohne Urſache eine Bewegung zu geſchwind oder zu langſam angeben, ſo muß der Ripieniſt ſich mit aller Gewalt im Zügel halten und in der einmal gegebenen Bewegung zu bleiben ſuchen. Denn wo man ſchon mehr als einen Hals ſich in die Höhe recken ſieht, um das Orcheſter in Ordnung zu erhalten, da kann auch ein Tauber drauf ſchwören, daß es unordentlich gegangen.

VIII.

Von der Gewiſſenhaftigkeit in Ausübung der vor ſich habenden Noten.

Die allerſtrengſte Pflicht des Ripieniſten, von der auch kein Haar abgehen kann, iſt die gröſzeſte Gewiſſenhaftigkeit in der Ausübung. Nicht eine Note, nicht einen Strich mehr oder anders, als da ſteht. Eine einzige Note macht oft einen groben Fehler in der Harmonie,

Harmonie, ein einziger Strich giebt oft dem Gedanken eine ganz andere Bedeutung.

Hier kann nun aber der Ripieniſt zuerſt verlangen, daß ihm der Componiſt jeden Strich bezeichnen ſoll, wie er es haben will. Leider aber geht es hiemit nicht beſſer, als mit der Beziſſerung der Bäſſe. Sehr viele Componiſten verſtehen die Inſtrumente eben ſo wenig, als die Harmonie, nur bey den hervorſtechendſten Unterſchieden bezeichnen ſie es, ob's geſtoßen oder geſchleift werden ſoll.

Dem Componiſten aber, der dieſes aufs genaueſte beobachtet, iſt der Ripieniſt auch die genaueſte Befolgung ſchuldig. Nur dieſes gab dem Dresdner Orcheſter zu Piſſändels Zeiten das große Anſehen, daß dieſer fleißige, und im praktiſchen Theil der Muſik einſichtsvolle Mann, jede Stimme aufs genaueſte bezeichnete, und daß das Orcheſter es aufs genaueſte befolgen wollte und konnte.

Der

Der Ripieniſt muß, ſobald er beglei- tet, ſich ſelbſt nicht zeigen wollen, ſondern nur immer den Sänger oder Soloſpieler vor Augen haben.

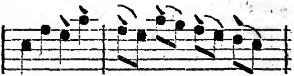
Es iſt wohl nicht überflüßig, hier etwas von einigen gewöhnlichen Zeichen zu ſagen.

Die Zeichen zum Schleifen und Stoſ- ſen ſind zu bekannt, ich will deren nicht beſonders erwähnen. Nur dieſes: alle Noten, die weder den Strich (ı) zum Abſtoßen, noch den Bogen (⌒) zum Schleifen haben, werden mit einzelnen Bogenſtrichen gemacht, aber nicht ſo ſcharf geſtoſſen, als jene mit einem Strich bezeichnete Noten.

Zu dem beſonderen Druck aber den einige Noten zuweilen bekommen ſollen, will ich mir künftig dieſes Zeichen eines Striches bedienen, der von der Linken zur Rechten herabgezogen wird, ſpitz anhebt und unten ſtärker wird (◥). Dieſes Zei-

 chen

chen ſoll blos bedeuten, daß eine Note, ſie ſey für ſich allein, oder mit mehreren zu einem Bogenſtriche, durch einen etwas ſtärkern Druck des Bogens herausgehoben werde. Seine Geſtalt zeigt auch zugleich das Zunehmen des Drucks an.



Es iſt dieſes in der Wirkung das, was ein kleiner heller Punkt oft im Gemählde iſt.

Das Zeichen der Fermate 𝄐 iſt bekannt. Steht es über der Note ſo wird die Note ausgehalten, und das Orcheſter richtet ſich in der Länge des auszuhaltenden Tons nach dem Anführer. Den Componiſten wäre zu rathen dergleichen Fermaten in Noten ihre Dauer zu beſtimmen; weil die Länge derſelben nach dem Ausdrucke ſehr verſchieden iſt, ſo kann der Anführer leicht die gehörige Länge verfehlen. Auch

Auch iſt das ſchon übel, daß die Spielende alle bey jener Fermate aus ihren Stimmen hinaus ſehen müßen, und das Auge auf den Anführer richten. Steht die Fermate aber über einer nachfolgenden Pauſe der Note, ſo wird blos die Note nach ihrer Geltung gehalten, und ſtillgeſchwiegen.

Das Wort pizzicato iſt allgemein bekannt, über die Art es auszuüben nur ein paar Worte. Zuerſt iſt es falſch, daß man die Violine unter den rechten Arm nimmt, während daß man die Noten mit der rechten Hand abreißt, und zwar daher, der Arm drückt, oft zufalliger Weiſe, auf das Saitenbrett, und die Saiten werden durch die ſtärkere Ausdehnung verſtimmt. Auch iſt der Steg in Gefahr.

Man thut alſo beſſer, man behält die Violine am Halſe und knüpft die Noten mit der Fläche des zweyten Fingers der rechten Hand nahe

am Griffbrette ab. Mit dem zweyten Finger, weil der Bogen ohne ihn bequem in der Hand gehalten werden kann, und er dennoch ſeine Gelenkigkeit behält. Mit der Fläche deſſelben, weil die Rundung des Fingers, die Saite zu ſehr hebt, ihr dadurch einen harten widrigen Ton giebt, und ſie verſtimmt.

Nahe am Griffbrette, weil die Saite näher am Stege zu ſehr geſpannt iſt, und ſie auch auf der Stelle, wo der Bogen geht, von den Fingern verunreiniget würde. Bey der Haltung des Bogens im pizzicato hat man auch noch zu merken, daß man ihn ganz am Ende in die hole Hand nimmt, damit er nicht vom Schweiße der Hand verunreiniget wird. Auch iſt dabey noch zu beobachten, daß man ihn ſo in die Hand wirft, daß das Holz des Bogens oberwärts oder einwärts, die Haare aber unterwärts oder auswärts zu liegen kommen, um ihn beym con l'arco deſto leichter wieder zu faſſen.

Dieſes

Dieſes iſt nun auch noch eine Urſache mehr, die Violine am Halſe zu behalten, weil ſonſt die Note mit dem Daumen abgeriſſen werden müßte, der hiezu nicht tauglich iſt, und auch dadurch zu weit vom Bogen entfernt wird, um dieſen gleich wieder zu faſſen. Wo man auch noch die Beſchwerlichkeit hat, die Violine in der Geſchwindigkeit wieder an den Hals zu bringen.

IX.

Von den Inſtrumenten.

Es iſt hier wohl nicht am unrechten Orte etwas von den Inſtrumenten zu ſagen. Mozard hat in ſeiner Violinſchule ſehr viel Gutes und Gründliches davon geſagt, und ich verweiſe jeden Lehrbegierigen darauf. Wem aber das große Buch abſchreckt — und leider giebt es deren ſehr viele — dem

will ich hier nur das allgemeinſte und nothwendigſte ſagen.

Das Inſtrument des Ripieniſten an ſich, muß mehr ſtark als angenehm ſeyn. Der Ton deſſelben iſt hier das, was die Farben in der Decorations-Mahlerey ſind. Jedoch iſt dieſes bey Theater- Kirchen- und Cammer-Muſiken verſchieden.

Der Bezug des Inſtruments muß ſich nach der Stimmung des Orcheſters richten. Bey einem Orcheſter was tief ſteht, wie z. B. das Berliniſche, muß der Bezug viel ſtärker ſeyn, als bey einem andern, das Wiener Stimmung hat: der Unterſchied iſt wichtig.

Eine Kleinigkeit, die von großer Wirkung iſt, iſt dieſe, das viele Violiniſten ihre g Saite, anſtatt die reinſte Darmſaite dazu zu nehmen, ſolche auf Seide ſpinnen laſſen, welches höchſt feh-

ler-

lerhaft iſt: indem der Klang der ganzen Violine ſehr auf der g Saite beruht.

Auch taugen die ſtark durchgebrochenen Stege nichts: ein Ripieniſt iſt oft verbunden einen Dämpfer aufzuſetzen, und dieſer verurſacht alsdann ſehr leicht, was auch ſchon die Anſpannung der Saiten thut, daß ſich der Steg wirft und ſchief wird.

Die Dämpfer im einem Orcheſter ſollten billig gleich ſeyn. Nicht ein ſilberner, ein meßingner, ein kupferner, ein bleyerner, ein hölzerner und ein knöchener. Einer dämpft zu ſtark, der andere verurſacht einen pfeifenden, durch die Naſe ſchnarrenden Ton, der verurſacht einen dumpfigen Ton u. ſ. w. Die beſten ſind wohl die hölzernen von feſtem, dichten und trocknen Holze.

Der Colifonium iſt der beſte, der in reinem Waſſer ausgekocht iſt.

 Nimmt

Nimmt man Eßig oder andere ſcharfe Dinge dazu, wie viele thun, ſo kratzt der Bogen.

Der Bogen muß nicht zu leicht ſeyn, weil er bey erforderlichen ſtarkem Drucke ſich überwirft; er muß nicht zu ſchlaf angeſpannt ſeyn, weil er alsdann nicht einen hellen Ton aus der Violine zieht, und auch das Holz bey ſtarkem Drucke leicht auf die Saiten kommen könnte; er muß nicht zu wenig Haare haben, weil der Ton dadurch zu dünne und jung, auch wohl pfeiffend wird; er muß nicht zu viel Haare haben, weil der Ton dadurch gedämpft wird; er muß endlich an beyden Enden ein proportionirliches Gewicht haben, damit er ſicher auf den Saiten einhergehe, und der Auf- und Abſtrich gleiche Würde haben könne.

Den Bogen rein zu waſchen iſt nicht rathſam, die Haare — die ſo weiß, weich und glatt ausgekämmt ſeyn müſſen,

müſſen, wie möglich — werden dadurch verdorben. Man kann mit bloſſem Löſchblatte allen Schmutz hinausreiben, beſonders wenn mans nicht mit dem Bogen macht, wie Eulenſpiegel mit ſeinen Haaren. Allenfalls kann man auch ein wenig feines Salz aufs Papier zum Ausreiben nehmen; ich thue es aber nicht gerne, oder reibe doch wenigſtens nachhero noch eine Weile mit bloſſem Löſchblatte.

Zuletzt muß ich noch ein Wort von der Stimmung der Inſtrumente ſagen. Nichts wird ſo oft in großen Orcheſtern vermißt, als die reine Stimmung. Von blaſenden Inſtrumenten iſt hier die Rede nicht, da ließe ſich viel davon ſagen, alſo nur die Warnung an die Violiniſten, ihre Inſtrumente alle aufs genaueſte einzeln nach der Violine des Anführers und nicht unter ſich zu ſtimmen, und zwar zu verſchiedenen kurzen Zeiten vor dem Anfange der Muſik, damit die Saiten

Zeit

Zeit haben ſich zu ſetzen, ihre Stimmung gewiß und bleibend iſt, und es nicht nöthig iſt, zwiſchen zwey Stücke die Ohren der Zuhörer zu beleidigen, und die zuſammenhängenden und untereinander ein Ganzes ausmachenden Stücke unverſtändiger Weiſe durchs Nachſtimmen zu trennen. Findet man es ja für nöthig während der Muſik die Stimmung ſeines Inſtuments zu unterſuchen, ſo nehme man dazu die Quinte des Tones, aus dem das Stück geht. Iſt das Stück z. B. aus dem B, ſo verſuche man die beyden vorderſten Saiten mit b — f, indem man die erſten Finger überlegt, u. ſ. w.

Nach=

Nachbericht.

Es iſt dieſes ein blos flüchtiger Entwurf, die Arbeit zwoer Stunden, den ich weiter auszuführen willens bin. Gewiſſe Urſachen aber, — unter denen dieſe nicht die kleinſte iſt, daß die wenigſten Ripieniſten ausführliche Werke leſen — überreden mich izt, es ſo wie es da iſt abdrucken zu laſſen, und mir die weitere Ausführung fürs künftige bey mehrerer Muße und Luſt vorzubehalten.

Ich habe manches gar nicht berührt, was Bach, Quanz, Marpurg, Mozard, Hiller, Roußeau u. a. m. ſchon geſagt haben, dafür habe ich aber einiger Dinge erwähnt, die dieſem allen vorher gehen müßen, und die viele Ripieniſten, dennoch nicht wißen.

Digitized by Google